brumaria 7 arte, máquinas, trabajo inmaterial.

El dispositivo artístico, o la articulación de enunciaciones colectivas

Brian Holmes

Una de las fuertes potencialidades del arte actual proviene de cierta sensibilidad por la manera en que rigorosas investigaciones filosóficas, sociológicas o científicas pueden combinarse con formas estéticas para impulsar procesos colectivos que desnormalizan el curso de la propia investigación, abriendo senderos críticos y constructivos. Los proyectos que resultan de esa sensibilidad contienen una densa trama discursiva, pero se sustentan asimismo en el ejercicio lúdico y autorreflexivo de las capacidades básicas del ser humano: percepción, afecto, pensamiento, expresión y relación.

Se pueden dar múltiples ejemplos. En un registro altamente formal tenemos la actividad de **Ricardo Basbaum**. Sus reflexiones sobre las estructuras operativas de la sociedad de control se sintetizan en instalaciones y diagramas pictóricos que, a su vez, devienen puntos de partida para coreografías colectivas que desarrollan formas de resistencia expresiva [1]. Una versión más tecnologizada es la del proyecto **Makrolab**. Grupos que viven bajo condiciones de *aislante/aislamiento* conducen investigaciones sobre las migraciones humanas y animales, el cambio climático y los usos del espectro electromagnético, todo ello en el interior del ambiente enclaustrado de un laboratorio nómada que sintetiza una compleja serie de referencias a la vanguardia arquitectónica y la tradición teatral [2]. Otro caso más serían los foros de discusión por correo electrónico orquestados durante los últimos diez años por **Jordan Crandall**. Aquí, el desarrollo de un debate temático sirve para sondear las relaciones sociales geográficamente escindidas entre los y las participantes, generando un conocimiento sobre la sociedad global que a su vez contribuye directamente al estudio temático [3]. Finalmente -por abreviar lo que podría ser una lista mucho más larga- pensemos en la exploración fílmica de la red de carreteras *Corridor X*, llevada a cabo en la periferia sureste europea por quienes participaban en el proyecto ***Timescapes***. Tras haber filmado diferentes zonas geográficas y culturales, utilizaron una plataforma de comunicaciones especialmente diseñada para vincular entre sí estudios de montaje esparcidos desde Berlín a Ankara, que se mantuvieron en constante diálogo y confrontación durante la elaboración de una instalación de vídeo multicanal y multiautor, siendo ella misma sólo una parte de un programa más amplio que culminó en la exposición *B-Zone: Becoming Europe and Beyond* [4].

En todos los casos, el acto artístico inicial consistía en establecer el entorno y los parámetros para una investigación más amplia. Y también en todos los casos tal investigación devenía expresiva, múltiple, desbordando el marco inicial y abriendo posibilidades inesperadas. Lo que emerge de este tipo de práctica es una nueva definición de **arte como laboratorio móvil y teatro experimental para investigar e instigar el cambio social y cultural**. Puede que en el curso de este tipo de prácticas se produzcan obras en un sentido tradicional, incluso, en efecto, obras excelentes, como se demostraría observando los ejemplos que he mencionado. No obstante, la mejor manera de comprender estas obras singulares es analizarlas no aisladamente sino en el contexto de un agenciamiento en el sentido que dieron a este término Deleuze y Guattari. Se convierten en elementos de lo que aquí llamaré un *dispositivo* para la articulación de una enunciación colectiva.

Sabemos que para Deleuze y Guattari la consistencia de un agenciamiento humano resulta del flujo del deseo, llevando a una multiplicación de sí mismo, e incluso a una relación delirante con los otros, con el lenguaje, con las imágenes y con las cosas. Sólo este tipo de deriva al borde del delirio pueda articular algo original, una

enunciación colectiva: es ahí donde yace todo el interés y toda la pasión del dispositivo artístico [5]. Sin embargo, en una época en la que el número de tales dispositivos está aumentando, surge una cuestión crítica a propósito de la apropiación de este modelo de investigación por las instituciones del conocimiento, y en primer lugar por su presentación en exposiciones. La exposición es el momento en que el proyecto artístico se valoriza en nuestra sociedad; por tanto, se trata del momento en que las condiciones económicas de su producción vienen a influir sobre su mismo proceso, conjuntamente con las ideologías subyacentes que enmascaran tales condiciones. Y ello sucede hasta tal punto que sería ingenuo hablar del dispositivo artístico sin hacerlo también de sus modalidades expositivas.

Un caso paradigmático que implica al tipo de trabajo que aquí me interesa sería la exposición *Laboratorium* curada por Hans-Ulrich Obrist y Barbara Vanderlinden en la ciudad de Amberes en 1999. Su ambición era escenificar las relaciones entre una red de "científicos, artistas, bailarines y bailarinas, escritoras y escritores" esparcida en el territorio urbano[6]. Incluía una serie de vídeos de Bruno Latour titulada *The Theater of Proof*, proyectos de danza experimental de Meg Stuart y Xavier Leroi, demostraciones de experimentos científicos por Luc Steels e Isabelle Stengers, visitas a laboratorios del área de Amberes y un amplio espectro de piezas de instalación y videoarte tanto en espacios de exhibición tradicionales como en localizaciones exteriores. El artista Michael François desplazó las oficinas del museo al área de exposición, creando posibilidades interactivas, pero también un clásico espectáculo posfordista del trabajo. La instalación *Bookmachine*, del estudio de diseño de Bruce Mau, posibilitaba para los y las visitantes una mirada similar sobre la fabricación del catálogo. Pero la metáfora central de la muestra, o su modelo generativo, era una vídeoperformance filmada por Jef Cornelis para la televisión belga en 1969 bajo el nombre de *The World Question Center*.

El vídeo muestra al artista estadounidense James Lee Byars, vestido con una toga blanca, oficiando una sesión en directo en el estudio de televisión, durante la cual solicitaba a quienes estaban presentes en el plató y por vía telefónicaa corresponsales en todo el mundo enunciar su pregunta más importante. Byars llamaba a personas con reputación de provocadoras y les pedía expresar "preguntas que les resultasen pertinentes sobre lo que pensaban del sentido en que evolucionaba el conocimiento", como explicó en conversación con el prominente sexólogo Eberhard Kronhausen. Haciendo uso de su estatus profesional de artistas, Cornelis y Byars crearon literalmente un agenciamiento maquínico, un dispositivo técnico y humano para la articulación de enunciaciones colectivas. Obrist y Vanderlinden querían claramente hacer algo semejante: crear una red de investigación científica y artística, y hacerla audible y visible.

En las páginas de apertura del catálogo sus editores preguntan: "Si *Laboratorium* es la respuesta, ¿cuál es la pregunta?". Lo que preguntaré en estas páginas concierne tanto al potencial creativo como a la fuerza coercitiva de una exposición como *Laboratorium*: qué se nos permite decir, qué se nos fuerza a decir, qué se nos impide decir. Quiero preguntar si las articulaciones experimentales de enunciaciones colectivas tienen lugar al interior de, en sintonía con, contra o a pesar de una forma contemporánea de poder social: un poder que puede también ser descrito, pero esta vez en términos estrictamente foucaultianos, como "el dispositivo artístico".

En una entrevista realizada en 1977, Foucault ofreció una definición del constructo conceptual que llamaba *dispositif*. El dispositivo es el "sistema de relaciones" que se puede descubrir entre "un minucioso ensamblaje heterogéneo que consiste en discursos, instituciones, formas arquitectónicas, decisiones reguladoras, leyes, medidas administrativas, afirmaciones científicas, proposiciones filosóficas y morales". Continúa diciendo que el dispositivo es "una formación que tiene como función principal responder en un momento histórico dado a una necesidad urgente". Indica además que el dispositivo se construye para sostener tanto "un proceso de

sobredeterminación funcional" como "un proceso perpetuo de elaboración estratégica" [7]. En otras palabras, la articulación de elementos heterogéneos que constituye el dispositivo se usa para muchos propósitos a la vez; y es precisamente esta multiplicidad de propósitos la que se guía o dirige de acuerdo con una estrategia dictada por una necesidad, por un imperativo estructural. Quiero preguntar sobre la necesidad aparentemente urgente que nuestra civilización tiene de una articulación de estética y pensamiento: sobre la necesidad de un arte intelectualizado, o de lo que se podría llamar una "creatividad cognitiva", en el tipo particular de sociedades que habitamos hoy.

Esta última pregunta requiere una metodología que sitúa el estudio de experiencias específicas dentro de un análisis general y omnicomprensivo de las relaciones sociales contemporáneas, un análisis que pueda a su vez ayudarnos a comprender los cambios en las instituciones que enmarcan las prácticas artísticas y les dan sentido y valor: los museos, por supuesto, pero también las universidades. Para desarrollar este análisis podríamos indagar en el concepto de economía cultural e informacional, o en lo que un grupo de investigadores e investigadoras en Francia ha calificado de *capitalismo cognitivo*, caracterizado por el ascenso del trabajo intelectual o "inmaterial" basado tanto en la cooperación y compartición de códigos abiertos como en la mercantilización o el "cercamiento" de los saberes en forma de propiedad intelectual que después se hace circular como fuente de renta [8]. Tal aproximación tiene la virtud de ayudarnos a focalizar sobre el poder de invención y la propiedad de sus productos, incluyendo las obras de arte; por tanto la mantendré en mente para referirme a ella ocasionalmente en el desarrollo de mi argumentación. No obstante, la noción de dispositivo exige un énfasis mucho mayor en las instancias materiales de poder y en las condiciones subjetivas bajo las cuales el poder se corporiza, transmite o refracta para producir diferencia. Y con esta materialidad, nos aproximamos al tipo de situaciones concretas que los y las artistas gustan de escenificar o de transformar mediante procesos de intervención.

Como Foucault explica en la entrevista arriba citada, "al decir 'aquí está el dispositivo' busco develar **qué elementos han entrado en una racionalidad**, en un conjunto dado de acuerdos [*une concertation donnée*]". La idea es que se puede observar cómo situaciones sociales particulares, con sus herramientas, lógicas y normas de comportamiento, encajan en racionalidades científicas y sistemas gubernamentales más amplios, ayudando así a consolidarlos o incluso a estructurarlos. El dispositivo, como afirma Foucault, *es* el sistema de relaciones entre todos estos elementos heterogéneos. Pero es también la instancia singular donde esas relaciones se rompen, se reorganizan a sí mismas, se redireccionan hacia otros propósitos.

En las páginas que siguen, armaré una relación de tensión entre la descripción de dispositivos experimentales específicos, como los que he enumerado al comienzo, y el análisis de dispositivos más generales de poder, como los identificados por Foucault. Los efectos de este tipo de tensión aparecen con mayor claridad en las performances donde el comportamiento individual o grupal se somete a la prueba de la experiencia al interior de un marco cuidadosamente estructurado (un ambiente escenificado), él mismo concebido ora como reflejo de coacciones sociales, ora como respuesta a las mismas. Por tanto, discutiré primero una performance artística que analiza uno de los dispositivos clave del poder social en el periodo contemporáneo: los mercados financieros informatizados. Aquí veremos no las leyes abstractas de la economía global, sino las operaciones altamente individualizadas de una estructura coercitiva (en realidad, una "microestructura") que actúa para canalizar las capacidades humanas básicas de percepción, afecto, pensamiento, acción y relación. Tomar en consideración esta performance analítica en su estatuto *artístico* servirá de puente hacia una discusión sobre una performance colectiva de dimensión autoorganizada y autopoética, que busca explícitamente escapar del tipo de racionalidad política que efectúa el dispositivo de los mercados financieros.

Esta segunda performance -que en realidad consiste en un tipo de experimento social en movimiento- brindará la oportunidad de teorizar un “contradispositivo” o sistema de autosuperación mientras se ve sometido a la prueba de una situación real donde están en juego las condiciones materiales de vida, trabajo y creación. Lo que está en cuestión aquí son las posibilidades, aunque también las dificultades, de cumplir la promesa que el arte contemporáneo ha formulado en tantas ocasiones: transformar las relaciones que establecemos entre nosotras y nosotros, no en un plano ideal sino en el campo abierto y problemático de la interacción social en el mundo. Finalmente, el problema de *representar* tal sistema de fuga -y, por tanto, el de intentar generalizarlo como modelo de disenso y contestación- nos llevará de vuelta al contexto expositivo y a tomar directamente en consideración los modos en que los museos y universidades funcionan como dispositivos normalizadores al interior del conjunto de reglas e imperativos de la economía financiarizada.

Corredores de doble filo

Una de las debilidades de la izquierda es su incapacidad o falta de voluntad para vérselas con la cultura capitalista en sus formas más sofisticadas. El lugar donde se pueden observar los principales resortes del comportamiento social está en el corazón del proceso de producción. Pero la vanguardia de la producción contemporánea no es un lugar, sino la circulación ultrarápida de cifras matemáticas en la esfera financiera. ¿Y quién sabe de veras lo que hacen los corredores de bolsa, los *traders* de acciones, bonos y divisas? La respuesta más simple sería: lo saben los millones de personas que han sido seducidas por el comercio on-line, y especialmente los cientos de miles que utilizan Internet para conectarse diariamente a los mercados financieros mundiales. El llamado “capitalismo popular” está directamente modelado por el torbellino del comercio en manos de los especuladores institucionales: ello afecta indirectamente a la cultura cada vez más en profundidad, y más de lo que la mayoría de nosotros querríamos admitir.

El antropólogo Victor Turner nos ilustra sobre lo que una performance puede revelar: “La **reflexividad performativa** es la condición de un grupo sociocultural, o de sus miembros más perceptivos que actúan en representación del mismo, por la cual vuelven, se pliegan o reflexionan sobre sí mismos y sobre las relaciones, acciones, símbolos, significados, códigos, roles, estatutos, estructuras sociales, roles éticos y legales y otros componentes socioculturales que componen sus ‘yoes’ públicos” [9]. Michael Goldberg, artista australiano de origen sudafricano, ha realizado exactamente ese tipo de performance reflexiva. En octubre de 2002 llevó a cabo una serie de decisiones que le permitirían “comportarse como *day trader*” mientras simultáneamente analizaba el dispositivo subyacente en los mercados financieros informatizados. Con un capital inicial de 50.000 dólares australianos prestados por un llamado *Consorcio* de tres veteranos *day traders* a quienes convenció para su proyecto conversando en un chat especializado, Goldberg comenzó a comerciar artísticamente en derivados de un solo valor: News Corp., el imperio mediático global del multimillonario de derechas Rupert Murdoch.

La performance tuvo lugar durante un periodo de tres semanas en la Artspace Gallery de Sydney en otoño de 2002 [10]. Se extendió a Internet por medio de un sitio web que ofrecía información sobre arte y mercado, balances generales diarios y un canal de chat; había también una línea de teléfono específica para el artista en la galería. El título era *Catching a Falling Knife*, “agarrar un cuchillo mientras cae”, una expresión que en jerga sirve para nombrar el manejo de valores de alto riesgo. En efecto, el contexto de la pieza era un mercado todavía maltrecho por el fracaso de la *New Economy* y el colapso de gigantes como Enron, WorldCom y Vivendi-Universal. El uso de derivados de News Corp. en lugar de acciones permitía a Goldberg jugar con valores en ascenso o en descenso, siendo estos últimos los más habituales en el mercado bajista de 2002. Es así como describe la instalación en la galería:

“El espectador o espectadora entra en un espacio desprovisto de luz natural. Tres paredes reflejan el resplandor de proyecciones digitales que cubren del suelo al techo: información en tiempo real sobre precios de acciones, gráficos cambiantes de promedios e información financiera. Los valores cambian y los gráficos se mueven, desarrollándose minuto a minuto, segundo a segundo en una secuencia de arabescos y pasos paralelos. Responden instantáneamente a algoritmos en constante desplazamiento que aparecen mediante conexiones en vivo con las bolsas globales. Una lámpara de oficina y otra de pie en la sala dispuesta para los espectadores y espectadoras descubren una mesa de despacho y un ordenador, butacas y una mesita de café con una selección de diarios y revistas financieras. En el lado opuesto, arriba de una plataforma elevada, otra lámpara de oficina ilumina la cara del artista mientras mira fijamente a la pantalla de su ordenador. Está hablando por teléfono, negociando o cerrando un trato. Abajo suyo, el continuo barrido de una pantalla LED va declarando cuáles son sus ganancias o pérdidas. A su espalda zumba una cinta de audio. La voz de un locutor busca motivarte, urgiéndote a ‘crear una imagen mental clara de cuánto dinero quieres hacer exactamente y a decidir exactamente cómo quieres ganarlo hasta que alcances a ser tan rico o tan rica como quieras’”[11].

Mediante la proyección sobre las paredes de datos financieros e informes de la agencia Bloomberg, Goldberg buscaba sumergir al visitante o la visitante en el mundo pulsátil de información al que constantemente se enfrenta el *trader* en sus pantallas. La decisión de usar un servicio de correduría telefónico en lugar de invertir on-line le permitía ofrecer la expresión vocal del miedo y la avaricia que animan los mercados. La obligación de enviar informes diarios al consorcio de prestamistas -quienes habían accedido por contrato a asumir todo el riesgo, pero también las potenciales ganancias- añadían la presión de la vigilancia y la obligación personalizadas, análoga a la que el *trader* profesional se enfrenta en una institución financiera importante. Las tablas en tiempo real servían para traducir gráficamente la volatilidad del mercado que técnicamente se conoce por *emoción*. En una performance anterior, Goldberg incluso asumió la tarea de pintar sobre la pared de la galería dicha emoción convertida en gráficos, subrayando así el vínculo entre expresión individual y movimientos del mercado [12]. Esta fluctuación de precios no tiene nada que ver con los principios de funcionamiento de la industria clásica “de ladrillo y mortero”, sino que proviene de las posiciones móviles que asumen incalculables miles de breves especuladores y especuladoras, quienes buscan abrazar la corriente principal masiva cuando el precio de las acciones oscila arriba y abajo: definiendo así el perfil principal de dicha corriente y retirándose justo antes de que cambie de dirección. Realizando una performance reflexiva de su auténtico papel de *day trader* en el marco de este exagerado ambiente galerístico, Golberg producía un acontecimiento público a partir de la interacción íntima entre el yo especulador y el mercado tal como éste se cristalizaba en la pantalla de su ordenador.

¿Qué se pone en juego en ese tipo de interacción? Los sociólogos suizos Urs Bruegger y Karin Knorr Cetina definen los mercados financieros globales como “constructos de saber” que surgen de interacciones individuales dentro de marcos tecnológicos e institucionales cuidadosamente estructurados aunque siempre en proceso: siempre cambiantes, siempre incompletos [13]. La variabilidad constante de estos “objetos epistémicos” los asemeja a una “forma de vida” que sólo aparece en la pantalla del *trader*, o siendo más precisos, por vía de su equipo completo que, en el caso específico de los cambistas profesionales que Bruegger y Knorr Cetina estudian, incluye un teléfono, un *voice broker* interfono, dos redes propietarias especializadas (conocidas como *sistema conversacional de transacción electrónica Reuters* y *EBS Broker Electrónico*) y varias fuentes de noticias y bases de datos empresariales, incluyendo gráficos que muestran la evolución de las posiciones recientes de cada individuo. Éstos son los elementos materiales del dispositivo mediante el cual los *traders* interactúan con sus pares. Resulta interesante que la primera pantalla

conectada en red para mostrar precios del mercado, el monitor Reuters, fuese introducida en 1973: exactamente cuando el sistema de cambios fijos acordado en Bretton-Woods fue desmontado y se introdujeron los tipos de cambio variables, lo que condujo al tremendo aumento del volumen de transacciones que hoy prevalece (del orden de 1,5 trillones de dólares estadounidenses *por día*). Hoy, "la comunidad de usuarios de Reuters comprende a unas 19.000 personas localizadas en más de 6.000 organizaciones en 110 países en todo el mundo que mantienen más de un millón de conversaciones por semana" [14]. Los sociólogos hacen hincapié en que "la pantalla es un sitio constructivo en el que todo un mundo económico y epistemológico se erige" [15]. Y es un mundo al que puedes conectarte y manipular, del que puedes surgir "victorioso". El flujo receptivo que aparece en las pantallas hace posible lo que Bruegger y Knorr Cetina llaman "relaciones postsociales".

El término "postsocial" es obviamente una provocación; con serias implicaciones, dada la continua multiplicación de pantallas así en el ámbito doméstico como en el espacio público [16]. Sin embargo, Bruegger y Knorr Cetina no consideran la relación postsocial como una total alineación de la humanidad por un fetiche electrónico. Demuestran cómo el flujo del mercado de divisas está constituido, en parte al menos, por relaciones de reciprocidad entre *traders*, principalmente vía conversaciones por correo electrónico en el sistema de transacciones Reuters. También observan cómo los individuos que trabajan a grandes distancias espaciales se hacen sentir mutuamente copresentes gracias a la coordinación temporal, dado que están mirando simultáneamente la evolución de los mismos indicadores. Y mientras ilustran la autonomía relativa de que los y las *traders* disfrutan en su área de actividad, también muestran cómo el *trader* jefe controla y manipula cuidadosamente los parámetros, tanto financieros como psicológicos en base a los cuales cada individuo hace sus transacciones. De esta manera, la interacción que anima el mercado global está "incrustada" [*embedded*] -según el termino del antropólogo de la economía Karl Polanyi- en un tejido expansivo de relaciones sociales que componen una "microestructura global" [17]. Aún así, lo que Knorr Cetina y Bruegger afirman es que la relación suprema del *trader* se establece con el flujo en sí, esto es, con el constructo informacional, o lo que la temprana teoría ciberpunk llamaba "la alucinación consensual". Es esto lo que llaman **la relación postsocial: "compromisos con otros no-humanos"**. El hecho existencial clave en este compromiso es el de "tomar una posición", esto es, colocar el dinero en un activo cuyo valor cambia con el flujo del mercado. Una vez que lo has hecho, estás *dentro*: y entonces son los movimientos del mercado lo que más importa. [Dinámicas postsociales, "segunda naturaleza", los individuos suscriben compromisos con dinámicas que en origen son humanas pero cuya deriva es aleatoria]

La performance de Goldberg visualiza exactamente esta ansiosa relación con un objeto casi vivo, atrayente pero inaprensible, algo así como una muchedumbre de informaciones fragmentadas, sus movimientos resolviéndose a veces en cifras de oportunidad, para disolverse segundos despues en una dispersión pánica. Goldberg explica en una entrevista que los *day traders* reales se preocupan muy poco de los *fundamentals*, las informaciones básicas sobre la salud financiera de una empresa; lo que buscan constantemente es más bien evaluar los movimientos de sus semejantes: "Prefieren mirar a lo que los gráficos les dicen sobre cómo se comportan los clientes en los mercados cada día, cada minuto, cada segundo. Obtén una imagen precisa de hacia dónde se mueve la muchedumbre para apuntarte al viaje, de ascenso o descenso, no importa" [18]. Goldberg utiliza la imagen de una película para evocar el atrevido salto que supone tomar una posición y luego cerrarla con ganancias o pérdidas, con todas las emociones que se concitan de miedo, avaricia y deseo pánico: "Me recuerda una escena de *Blow Up* de Antonioni en la que el personaje que interpreta David Hemmings se mezcla con fans de rock que se pelean por los restos de una guitarra que el grupo ha destrozado en el escenario al final de un concierto,

lanzándola a la expectante muchedumbre. Emerge victorioso, sólo para deshacerse de la preciada reliquia que momentos después no es sino basura: el subidón de adrenalina de la búsqueda habría sido la única satisfacción real que ganar".

De manera semejante, Bruegger y Knorr Cetina reflexionan sobre las intensidades de un deseo en última instancia vacío, afirmando que "lo que los *traders* encuentran en las pantallas son sustitutos para una carencia más básica del objeto". Para caracterizar la relación postsocial, convocan el concepto de "fase del espejo" de Jacques Lacan, donde el niño o la niña que aún no habla queda fascinado o fascinada por la visión de su propio cuerpo como una entidad completa, y al mismo tiempo desorientado o desorientada por la percepción interior de un cuerpo fragmentado, intotalizable. Subrayan que "el vínculo (el hecho de estar en relación, la reciprocidad) resulta del juego entre un sujeto que pone de manifiesto una secuencia de deseos y un objeto en desarrollo que provee a estos deseos a traves de las carencias que muestra"[19]. El ritmo del mercado en las pantallas es un modo de capturar y modular el deseo del sujeto. Pero, una vez más, este vínculo postsocial no se nos retrata como la total alineación, sino como una cultura reflexiva de intercambio dinámico y de cómo arreglárselas en situaciones difíciles que se extiende, más allá del simple objetivo de ganar dinero, hacia lo que el antropólogo Clifford Geertz, en una discusión sobre las altísimas apuestas en las peleas de gallos en Bali, llamó *deep play* (juego profundo)[20].

¿Se podría tomar la pieza de Goldberg por una celebración de este "juego profundo" en la economía financiera, como una exploración fascinada de las acciones y gestos desplegados al interior de una microestructura global, sin ninguna consideración por las macroestructuras de las que depende? La torva presencia de un retrato mural de Rupert Murdoch en el camino de entrada al espacio de la performance refuta esta lectura. El trabajo anterior del artista trataba fundamentalmente de las instituciones del Imperio británico en Australia. Aquí, especulando exclusivamente sobre el valor de News Corp., sitúa las interacciones de un *day trader* de corto plazo en un arco de poder que se extiende de Australia a Estados Unidos por medio de los extensivos *holdings* de Murdoch en Italia y Gran Bretaña. En Estados Unidos, Murdoch es el propietario del belicoso canal Fox News, pero también del *Weekly Standard*, la publicación privilegiada de los neoconservadores de Washington. Es partidario de la coalición de guerra Bush-Blair, y un empresario transnacional que sólo tiene cosas que ganar de la expansión del capitalismo al estilo americano. El magnate multimillonario es el maestro de una relación postsocial al nivel planetario: la relación de masas enteras de la población con las proliferantes pantallas mediáticas que estructuran el afecto público mediante una modulación rítmica de la atención orquestada a escala global[21]. La referencia a Murdoch sitúa por tanto el dispositivo galerístico en el interior de una estructura de poder imperial omniabarcante, añadiendo un significado implícito al vocabulario militar que el artista finge cuando habla de los *day traders* (a quienes llama *battle-hardened veterans of the tech-wreck*: "veteranos del naufragio tecnológico curtidos en la batalla", haciendo notar su preferencia por este tipo de expresiones). La crítica es aquí tácita, deliberadamente minimizada; pero aun así clara. La performance expresa un brillante análisis de los modos en que la estructura microsocial de los mercados financieros está modelada y determinada por las coacciones predominantes de la macroestructura imperial, aun cuando ésta abre nuevos espacios para los múltiples juegos de la vida cotidiana. Y es así que revela el mercado electrónico, con su relación entre rostro y pantalla, entre mente deseante e información fluctuante, como el dispositivo fundamental de poder en la economía del capitalismo cognitivo.

Sin embargo, hay una pregunta más reveladora que hacer sobre esta obra y sus intenciones. ¿Trataba Goldberg de limitarse a cubrir su apuesta con esta crítica tácita, que en la peor de las situaciones serviría como una especie de valor de rentabilidad segura dentro de los márgenes intelectualizados del mundo del arte? Porque era claro

que en el mejor de los casos una serie deslumbrante de operaciones provechosas generaría atención mediática, atraería masas de visitantes y crearía un *succès de scandale*, permitiendo al artista ganar en el plano intelectual y también en el comercial. Y Goldberg por supuesto no estaba en esto para perder (incluso si, como se ha mencionado, cualquier beneficio económico iría a parar a sus patrocinadores). Un crítico australiano describió *Catching A Falling Knife* como una propuesta "de doble filo", por la contradicción ética que escenificaba entre los mundos de las financias y del arte [22]. Pero ello puede también indicar una apuesta por adoptar dos posiciones fuertes, ocupando los filos más extremos de ambos mundos. Lo que aparece aquí es la cuestión del papel político del artista, el modo en que su propia producción orienta el deseo colectivo. ¿Cómo se confronta el vínculo entre arte y finanzas sin sucumbir a la atracción de estas últimas? ¿Cómo implicarse en una relación de rivalidad o antagonismo artístico al interior de los más fascinantes dispositivos de captura del capitalismo contemporáneo?

Llegados a este punto -precisamente cuando podríamos empezar a hablar sobre las operaciones y límites del dispositivo artístico- la performance parece caer en el silencio y retirarse a su dimensión analítica. Goldberg quizá haya querido responder exactamente las preguntas que yo he hecho, viendo en ellas el reto mayor de su investigación. O podría no haberlas tomado seriamente en consideración. No podemos estar seguros, porque la realidad no nos dio la oportunidad de poner el asunto a prueba. Perdió dinero en su secuencia de operaciones, debido, irónicamente, al hecho de que, en lugar de bajar, las acciones de News Corp. tendieron a subir. Y por eso sólo podemos juzgar sus intenciones a partir de sus conclusiones que, hay que decirlo en su favor, fueron realizadas *antes* del final de la performance: "Creo que el valor real del proyecto adoptará la forma de interrogantes que surgirán de los oscuros recovecos de sus improbabilidades y no del espectáculo resultante de cumplir con éxito sus expectativas"[23].

Cartografía descarrilada

Al remarcar los vínculos entre la vida cotidiana y las complejas operaciones de los mercados financieros, la performance de Goldberg expone el dispositivo básico del poder en el capitalismo cognitivo. Pero, como acabamos de ver, da casi literalmente por sentadas las preguntas más importantes que conciernen a la práctica artística. La primera, ¿cómo se ven las microestructuras del arte afectadas por la "urgente necesidad" del poder en nuestro tiempo, a saber, la necesidad de integrar a las poblaciones productivas en la economía globalizadora? Y la segunda, ¿cómo articular un *acontecimiento improbable* en, contra o a pesar de las operaciones del dispositivo artístico?

Estas preguntas se vuelven mucho más importantes cuando tomamos en consideración el grado al que los entornos estéticos pueden ser actualmente manipulados con fines de control comportamental. Para obtener una idea de las técnicas en uso basta con abrir un manual como *Experimental Marketing* de Bernd Schmitt[24]. Compara la publicidad tradicional, que pone en relieve las supuestas cualidades del producto, con lo que llama un "marco de gestión de las experiencias del consumidor". Este marco holístico requiere la habilidad de alcanzar "las experiencias sensoriales, afectivas, cognitivo-creativas y físicas, así como modos de vida enteros y las experiencias social-identitarias de un grupo o cultura de referencia". Schmitt cita al gurú de la gestión Peter Drucker: "Hay una sola definición válida de la intención de los negocios: crear un cliente". Y con esta frase, la noción algo abstracta de biopoder se vuelve concreta. El biopoder es el intento de establecer los horizontes psicológicos, sensoriales y comunicativos de la experiencia del cliente. Aún más reseñable es la sugerencia que Schmitt hace de construir una cultura corporativa capaz de llevar a cabo tal tipo de publicidad: lo que pide es un tipo de "organización orientada a la experiencia", basada en "una cultura dionisiaca, en la creatividad y la innovación, que mire a vista de pájaro, favoreciendo para los empleados y empleadas un medio

ambiente físico atractivo, crecimiento experiencial e integración al trabajar con otros agentes". El biopoder es, a este nivel, el intento de orquestar la energía creativa vital, o el poder de invención, de la fuerza de trabajo gestora. Lo que está en juego en esta creación de una instancia manipuladora y de sus productos son las capacidades humanas básicas: percibir, afectarse, pensar, actuar, relacionarse.

Lo que Jon MacKenzie llama "*performance management*", o lo que Maurizio Lazzarato describe como "crear mundos" para los empleados y empleadas, consumidores y consumidoras de las corporaciones, es en realidad un conjunto altamente codificado de prácticas estéticas para la gestión de nuestras mentes, de nuestro sensorio común: prácticas que están hoy operativas a lo largo de los estratos socioeconómicos medios y altos de las sociedades occidentales, los estratos donde tal gestión de la experiencia puede ser rentable[25]. En el lenguaje de Félix Guattari, podríamos hablar de una "sobrecodificación" de la experiencia. Lo que Guattari designa con esta palabra es la instauración de modelos abstractos de comportamiento colectivo, así como la utilización de tales modelos como líneas maestras para la fabricación de medio ambientes reales, expresamente producidos para condicionar nuestro pensamiento, afectos e interacciones. La sobrecodificación del medio ambiente se basa en investigaciones cibernéticas, en la cuales los actores humanos se insertan en matrices de equipamientos e información, los cuales ofrecen una gama de elecciones posibles cuya naturaleza, extensión y efectos de *feedback* ejercen a su vez una influencia decisiva en lo que pueden percibir, sentir, decir y hacer[26]. En respuesta a tales manipulaciones medio ambientales e informacionales, Guattari intentó continuamente implicarse en experimentos colectivos en los que los grupos conscientemente estructuran los contenidos de su propio sensorio, creando ambientes interactivos y confrontacionales cuyos parámetros se podían transformar mientras el proceso de experimentación se desplagaba. Formaba parte del juego hacer que el lenguaje codificado encontrase sus propios límites, como en el caso paradójico, perfilado por pensadores como Heinz von Foerster o Gregory Bateson, de un sistema cibernético que va más allá del simple *feedback* para cambiar sus propias reglas de funcionamiento. Más allá de estos pensadores, la práctica del análisis institucional buscaba lanzar un calculado pero irreductible grano de locura a la racionalidad cibernética de las sociedades contemporáneas, para ayudar a la gente a abandonar las coacciones formalizadas, incluso las del propio proceso de análisis, cuando ya no sirvan a ningún propósito.

En sus últimos trabajos, particularmente en los libros *Caosmosis* y *Cartografías esquizoanalíticas*, Guattari buscaba construir "metamodelos" del proceso autosuperador. Esbozó diagramas que mostraban cómo la gente que participa en un territorio existencial dado viene a movilizar la consciencia rítmica de fragmentos poéticos, artísticos, visuales o afectivos -los *ritornelos* de lo que llamó "universos de referencia (o de valor)"- para desterritorializarse dejando atrás el suelo familiar comprometiéndose en nuevas articulaciones. Éstas tomarían la forma de flujos energéticos que implican componentes económicos, libidinales y tecnológicos (flujos de dinero, significantes, deseos sexuales, máquinas, arquitecturas, etc.). Explicó cómo estos flujos maquínicos se transforman continuamente por contacto con los *phylum* de varios códigos simbólicos, que incluyen saberes jurídicos, científicos, filosóficos y artísticos formalizados[27]. Se trataba de sugerir cómo un grupo puede actuar para *metamorfosearse*, para escapar de la sobrecodificación que intenta fijarlo en una posición, y producir a cambio nuevas figuras, formas, constelaciones; en breve, configuraciones materiales y culturales originales que son inseparables de enunciaciones colectivas. Esto es lo que Guattari llama un *agencement collectif d'énonciation*, lo que yo traduzco como "articulación de enunciaciones colectivas".

Ahora quiero examinar un intento ambicioso de llevar a cabo este tipo de experimento en los bordes del conocimiento, organizado por un grupo de tamaño mediano en septiembre de 2005: una conferencia y acontecimiento artístico que tuvo lugar en la

línea ferroviaria entre Moscú y Beijing, en los pasillos, literas y vagones-comedor del tren Transiberiano. Unas cuarenta mujeres y hombres -filósofos, artistas, tecnólogos y teóricos sociales- se reunieron para que sus discursos y prácticas se sometieran a la prueba del movimiento más allá de las fronteras. El viaje estaba enmarcado en un análisis del sistema de coacciones que pesa sobre la colaboración humana al nivel biopolítico, esto es, el nivel en el que el proceso elaborador de cognición, imaginación, discurso y afecto viene a tramarse con las capacidades sensoriales y motoras del cuerpo vivo. Atravesar el continente euroasiático -uno de los grandes escenarios de lucha geopolítica contemporánea- en un pequeño grupo en situación de comunicación intensiva sería un modo de explorar la naturaleza y los límites de estas coacciones. En este marco, la facultad de *poiesis*, es decir, de hacer, crear, dar forma, afecta no sólo a materiales o discursos, sino sobre todo a las potencialidades energéticas y relacionales de la vida misma.

El proyecto, entre cuyos socios se contaban departamentos universitarios y un museo de arte, se hizo público mediante la revista web del grupo *ephemera*, dedicado a "la teoría y la política en organización". Una de las maneras de interpretar el experimento es entenderlo como un intento de modelar teóricamente una repetición artística de los procesos de organización que están en el origen de las grandes contracumbres y foros sociales que han marcado el horizonte de la política contemporánea (y a los que *ephemera* ha dedicado un muy interesante monográfico). Pero podría también entenderse como una deliberada subversión del modo en que la universidad produce conocimiento: una paradójica deriva a lo largo de las curvas fijas de la línea ferroviaria, una especie de "deriva continental" hacia posibilidades inexploradas. El título del acontecimiento era *Capturing the Moving Mind: Management and Movement in the Age of Permanently Temporary War* (Capturar la mente en movimiento: gestión y movimiento en la era de la guerra permanentemente temporal). Cito de la convocatoria inicial:

"En septiembre de 2005 tendrá lugar un encuentro en el tren Transiberiano de Moscú a Beijing vía Novosibirsk. El propósito de este encuentro es 'cosmológico'. Querríamos reunir un grupo de personas, investigadoras e investigadores, filósofos y filósofas, artistas y otra gente interesada en los cambios que están en marcha en la sociedad, gente que se comprometa a cambiar tanto la sociedad como su propia imagen en movimiento, una imagen del tiempo" [28].

Este "experimento organizativo" parte del estado de ansiedad existencial e inquietud ontológica que resulta inevitablemente de cualquier suspensión de las estructuras de control y de los imperativos de producción que normalmente actúan para canalizar la hipermovilidad de los individuos flexibles. ¿Qué podría acaecer por la movilidad de una mente múltiple dentro del largo, estrecho, compartimentado espacio de un tren que serpentea atravesando la tierra baldía siberiana? ¿Qué formas de discurso intelectual y práctica artística podrían surgir entre los miembros de un grupo vinculado y dislocado? ¿Y qué sucedería en las paradas, en Moscú, Novosibirsk y Beijing, donde se organizaban conferencias con colegas universitarios estables? Al intentar corporeizar el sentido contemporáneo de precariedad de la vida, inculcándole una poética de la movilidad y la fuga, el proyecto buscaba generar un imaginario del encuentro. Dos participantes, reflexionando sobre "las jerarquías explícitas y ocultas" de las diferentes formas de trabajo precario, expresaron este imaginario en términos directamente políticos: "Una de las tareas más urgentes es que estos diferentes tipos de precariado... se unan en un encuentro real. Lo que se necesita es una conciencia de clase para el conjunto del trabajo precario que permita a todo el precariado ver sus relaciones mutuas y su interdependencia"[29].

La pregunta es: ¿cómo comenzar a moverse hacia tal objetivo? ¿Cómo lanzar un *movimiento de la mente* en el interior de las múltiples coacciones del capitalismo cognitivo? La manera en que se enmarcaba el proyecto -el modo de anunciarlo y de formular sus problemáticas- es una de las claves del intento. Buscaba establecer los

horizontes que una práctica improvisadora explorará, y en última instancia deconstruirá, en el curso de una experiencia transformadora. En el centro de este esfuerzo había un documento de “toma de posición” que interpretaba las principales ideas de los últimos quince años sobre el carácter flexible, móvil, no jerárquico del trabajo posfordista. El documento enfocaba las maneras en que los procesos colaborativos se guían, canalizan e instrumentalizan mediante las estrategias de control de los medios de comunicación. Esta “captura de la mente en movimiento” se situaba en el contexto del estado de guerra temporal sin fin: un conflicto caracterizado por la doctrina Bush de la guerra preventiva, que aquí se consideraba la expresión máxima del intento de controlar las fuentes de posibilidad humana.

El análisis culminaba en la definición de “una nueva forma de control y organización” que es fundamentalmente *arbitraria*: “Opera sin legitimación institucional, o bien su lógica y fundamentos parecen cambiar de un día a otro: es el poder sin *logos*, esto es, el poder arbitrario o el poder puro, el poder sin ninguna relación permanente con la ley, la norma o alguna tarea particular”[30]. Y esta forma contemporánea de poder se pone en relación con la fluctuación de las divisas: “Mientras que la disciplina estaba siempre relacionada con las monedas acuñadas que tenían el oro como estándar numérico, el control se basa en tasas de cambio de libre flotación, en la modulación y organización del movimiento de divisas. En breve, intenta seguir o imitar los movimientos y los cambios como tales, sin prestar atención a sus contenidos específicos. La economía del conocimiento es la continuación del capitalismo sin fundamentos, y el poder arbitrario es su forma lógica de organización”.

Es ésta una crítica explícita del mismo dispositivo que Goldberg analizaba en su performance. El poder arbitrario existe como amenaza coercitiva a la movilidad subjetiva: ésa es la "posición" que toma el documento. Pero su *disposición* es performativa, busca producir “una performance de movimiento”, está orientada a un “teatro del futuro”. La conclusión del texto hace referencia a un extraordinario pasaje de *Diferencia y repetición* en el que Deleuze contrasta la movilidad filosófica de Kierkegaard y Nietszche con la “mediación” y “falso movimiento” de la representación en Hegel: escribe Deleuze que para aquéllos “no es suficiente proponer una nueva representación del movimiento; la representación es ya mediación. Más bien, la cuestión es producir dentro de la obra un movimiento capaz de afectar la mente fuera de toda representación; es cuestión de hacer del propio movimiento una obra, sin interposición; de sustituir las representaciones mediadoras por signos directos; de inventar vibraciones, rotaciones, remolinos, gravitaciones, danzas o saltos que toquen directamente la mente”[31].

Todos los elementos del aparato que enmarca el proyecto parecen converger en esta ambición de ir más allá de la representación con el fin de afectar los movimientos de la mente, dar forma al despliegue de un proceso que se capturará en los raíles de la línea transiberiana pero que permanecerá incierto en sus resultados. Y la misma ambición, o el deseo de enfrentar la misma paradoja desestabilizadora, se puede observar en las propuestas del propio viaje, que oscilan desde experimentos conceptuales en ciencias sociales hasta proyectos artísticos y performances por medio de invenciones tecnológicas tales como una emisora de radio en el tren y una plataforma Mobicasting para la transmisión en vivo de imágenes digitales a un emplazamiento lejano en un museo finlandés. Lo que está en juego aquí es un experimento de *contramodulación*: un intento de aferrar el potencial sobrecodificado y canalizado por el signo monetario para empujarlo a un movimiento libre. Aún así, es precisamente respecto a esta ambición que surge la más profunda ansiedad: “¿Pero cuál era realmente la diferencia entre nuestro experimento y los llamados *reality-shows* televisivos como *Gran Hermano*? ¿O estábamos sencillamente imitando el modelo de producción posfordista, en el que mezclar diferentes roles y competencias, artes y ciencias, es el método básico para poner a trabajar no esta o aquella habilidad particular, sino la facultad de ser humano como tal? ¿O acaso nos hemos

comprometido en un espectáculo, un seudoacontecimiento, un falso acontecimiento de mercadotecnia del movimiento y del cruce de fronteras sin capacidad o separado de toda capacidad real de experimentar y comprometernos en ello?[32].

Frente a esta ansiedad, los intentos de afrontar las contradicciones del viaje parecen gravitar alrededor de eventos performativos espontáneos, registrados e interpretados por los y las participantes. El primero fue un momento de vagabundeo espacial sobre los andenes de la estación en el puesto fronterizo ruso de Naushki, en respuesta a la rígida disciplina de los guardias que patrullan una frontera soberana. Mientras esperaban la llamada de regreso al tren, miembros del grupo trazaron caminos abstractos sobre los andenes frente a la aduana como forma sublimada de resistencia. “Juntos y juntas crearon una especie de patrón generador, fabricando curvas e interrupciones, relaciones de proximidad, distancia y contacto, ilegibles para las técnicas de frontera, pero que de alguna manera la existencia de ésta permitían”, escribieron dos de los participantes[33]. Las ambiciones teatrales del proyecto vuelven a surgir aquí, junto con las imágenes del texto de Deleuze: “vibraciones, rotaciones, torbellinos, gravitaciones, danzas o saltos que directamente tocan la mente”. El deseo es el de encontrar una experiencia autotransformadora. Pero los propios participantes sospechan de ese deseo: “Lo que pusimos en juego era una especie de cifraje. Pero uno que no pedía ser descifrado, que se negaba a revelarse y a etiquetarse, retrospectivamente, como un acto de transgresión”.

La localización en la frontera, el impulso por desnormalizar la experiencia de cruzarla, la noción misma de transgresión, todo ello evoca los estados “liminoides” descritos por el antropólogo Victor Turner. El comportamiento liminoide lo define Turner como un tipo de rito de paso moderno, un fluir sin anclaje de la *communitas* de la experiencia tradicional, que tiende hacia la invención, la disrupción, incluso la revolución. Éste era el gran sueño de la performance en la década de 1960, epitomizada por el Living Theater[34]. Pero tal drama manifiesto, del tipo que puede escenificarse en una protesta política o en una contracumbre, es precisamente aquello que no se ofrece al grupo del tren. En su lugar, se remiten a una típica resistencia posmoderna, formulada lingüísticamente como una interrupción momentánea de la gramática coactiva, inseparable de una restauración inmediata de las reglas[35]. Esta restauración forzada quedaba subrayada por la severidad de los guardias que se encontraron en la misma línea del tren media hora después: “Para cruzar la frontera, como quedó claro en Sukhbaatar, la ciudad fronteriza mongola, uno se ha de poner en pie para declarar quién es. Por eso el grupo optó por levantarse y enfrentarse a sí mismo en su condición altamente móvil y libre de desplazarse, mientras que cada uno por separado había de mantenerse quieto frente a los guardias en tanto que individuo y ciudadano”[36]. Esta declaración autocontradictoria señala la consciencia de que la movilidad de la mente colectiva no puede borrar y ni siquiera desafiar abiertamente la disciplina individualizadora y la vigilancia ritualizada del Estado nación. Las palabras “individual” y “ciudadano”, en este contexto en el que la supuesta multitud entrega sus documentos de identidad a la mirada de los guardias de fronteras, significan algo así como admitir la derrota. La pregunta que surgía era cómo continuar.

La siguiente performance intentaba responder a esa pregunta, pero recurriendo a la transgresión que la primera rechazaba. La acción tuvo lugar en Beijing, en el complejo artístico Factory 798. Uno de los viajeros, Luca Guzzetti, sociólogo en la Universidad de Génova, entró en lo que habitualmente sería un estudio cerrado, que contenía la exposición *Rubbishmuseum* del artista coreano Won Suk Han. Entre las obras expuestas había apilado un cajón de arena tóxica llena de colillas apagadas, de más de un pie de profundidad. “Con frecuencia, cuando vas a una exposición de arte contemporáneo tienes el problema de averiguar si la pieza de arte que tienes enfrente supuestamente está para ser tocada y usada o sólo para ser mirada”, reflexiona Guzzetti. “Sucede que, en la incertidumbre, te quedas mirando algo con lo que en realidad deberías interactuar o, más raramente, que tocas algo que sólo deberías

mirar. En ese estudio de Factory 798 estuve seguro del uso del recipiente de arena, y salté”[37].

Otros dos viajeros convencieron a Guzzetti de que rehiciese el salto para registrarlo en fotos y vídeos, transformando así una acción espontánea en una performance deliberada, y provocando una discusión acalorada entre diferentes facciones del grupo sobre el tipo de comportamiento adecuado para tratar el arte. La controversia continuó durante la noche, despertando lo que algunos consideraban sentimientos reprimidos acerca de la exclusión de un participante al comienzo del viaje, por haberse emborrachado y perdido el pasaporte. Merece la pena hacer notar que el mismo Guzzetti considera que la discusión fue inútil, mientras que el autor de *Rubbishmuseum*, Won Suk Han, encontró que el salto de Guzzetti fue un uso excelente de su trabajo. Dijo lo siguiente: “No le hubiera dejado saltar solamente sobre los gusanos, sino que hubiéramos hecho algunas performances sobre mi trabajo juntos. Me hubiera gustado hablar más con él, porque pienso que podríamos llegar a ser excelentes amigos”[38].

El salto y la consiguiente discusión aparecen como el anhelado momento de liminalidad, el inevitable acto de transgresión que acaba por aportar el material representacional para el conjunto del experimento. La revista de arte finlandesa *Framework* contiene tres artículos dedicados a él, y el número correspondiente de *ephemera* contiene seis, incluyendo un complejo ensayo de la artista Bracha Lichtenberg-Ettinger, quien ve el acto como una ocasión del grupo para entrar en lo que llama “un espacio fronterizo matricial” donde poder comprometerse en una “*copoiesis*”[39]. Los vídeos del suceso revelan cómo ella hizo hincapié en el gesto de Guzzetti para provocar una confrontación tanto afectiva como filosófica: como si respondiera a un deseo colectivo de producir una verdad existencial. Desde fuera, sin embargo, la secuencia completa del acontecimiento se nos aparece como una especie de psicodrama, con la intensidad pero también los límites que la palabra sugiere. En efecto, uno se puede cuestionar lo que este tipo de verdad produce, o cómo contribuye, mediante su estatuto público como arte, a dar una orientación más amplia al deseo colectivo. Y ésta era la pregunta de Foucault en su trabajo tardío sobre la subjetivacion en las sociedades capitalistas avanzadas: “¿A qué precio pueden los sujetos decir la verdad sobre sí mismos?”[40].

La manera en que la historia de *El salto* y la representación de todo el proyecto viene a girar en torno al tema de la *copoiesis* sugiere el poder que la “voluntad de saber” tiene en la era posfordista: una preocupación casi obsesiva por las energías subjetivas, focalizada sobre los misterios productivos de la cooperación y la creatividad. En otras palabras, el precio de la verdad -al menos en los circuitos artísticos y académicos- parece ser una preocupación por evaluar las fuentes, expresiones y usos de la energía vital de un grupo. Lo que tiende a desaparecer en este proceso de evaluación en que se convierte la autorepresentación del grupo, es la vasta topografía del viaje en sí: todo un continente, las ruinas desmoronadas del proyecto soviético, el crucial territorio geopolítico de Asia Central y el encuentro con las nuevas fuerzas productivas de China. ¿Ha sido todo ello olvidado al limitar el enfoque a las dinámicas de grupo?

El material representacional puede dar esa impresión; pero también depende de a quién preguntes, de qué obras ves o qué textos lees. El destino de *Capturing the Moving Mind* es ser al mismo tiempo un proyecto colectivo e irrevocablemente múltiple: más allá de cada punto de concentración, revela otras vías de bifurcación, otras geografías, otras posibles interpretaciones.

Conclusiones

En su definición más intrigante, más vital y más convincente, el arte se ha convertido en un complejo “dispositivo”: un laboratorio móvil y un teatro experimental para la investigación y la instigación de la transformación social y cultural. En el mismo

movimiento, lo que anteriormente se llamaba crítica ha abandonado su anticuado rol de describir y evaluar obras de arte singulares, y busca a cambio unirse a los flujos proyectuales, donde en el mejor de los casos puede ejercer efectos desterritorializadores, mediante la evocación de imágenes elusivas y la aplicación de códigos analíticos nítidamente delineados. Lo que se pone en juego en el nuevo arte es la toma de decisiones sobre cómo delimitar grupos productivos (constituyendo relaciones estructurales con parámetros únicos) y al mismo tiempo provocar desplazamientos (comprometiéndose en procesos de autorreflexión e intervención sobre esas estructuras constitutivas). De esta manera, los grupos responden experimentalmente a esforzados intentos, tan comunes hoy en la sociedad, de establecer los horizontes psicológicos, sensoriales y comunicativos de la vida con fines manipulativos.

La experimentación de este tipo implica una incertidumbre flotante, que no disminuye sino que aumenta de acuerdo con la sofisticación de los recursos tecnológicos, discursivos, artísticos y científicos que se convocan para estructurar los proyectos. La contribución de Guattari (o de manera más amplia, la del análisis institucional) fue revelar los componentes simbólicos múltiples que operan en estas versiones complejas de la deriva, y que liberan una cibernética expandida para el uso desviado de los modernos constructores del antiguo *Narrenschiff* (la alegórica "nave de los locos" narrada por Sebastián Brant, ilustrada por Durero, pintada por El Bosco y filmada por Fellini). Pero en cada banco de arena o cambio de dirección del viento, quienes habrán de cortar todos sus lazos con las normas de la sociedad tienen que preguntarse qué dispositivos más amplios o más ágiles pueden ponerse en funcionamiento con el fin de canalizar las corrientes y guiar los flujos. ¿Cómo pueden los experimentos emancipadores ser capturados en las redes productivas de la economía contemporánea? ¿Cómo deberíamos entender las relaciones de tensión que casi invariablemente surgen entre la catálisis de enunciaciones colectivas y dos de las principales instituciones del capitalismo cognitivo, la universidad y el museo?

La figura clásica del dispositivo es el panóptico de Bentham. Todo el mundo recuerda sus elementos: un edificio anillado con una torre central, celdas largas y estrechas con ventanas al fondo, prisioneros expuestos claramente a la luz. Las ventanas de la torre están equipadas con persianas para que el prisionero nunca esté seguro de si el guardián está presente; por tanto, aquél se comporta siempre como si estuviera bajo la mirada del observador. Como todos los dispositivos sociales, el panóptico estaba funcionalmente sobredeterminado: podía utilizarse como prisión, manicomio, barracón militar, hospital, fábrica, escuela. Podía servir para aislar personas peligrosas o inútiles, para prohibirlas en la sociedad, pero también podía servir para modelar sus objetos disciplinarios convirtiéndolos en fuerza productiva, integrándolos como soldados, trabajadores o burócratas. Su función era convertir la confusa, comunicativa, contagiosa masa de la muchedumbre en individuos distintivos, conocibles, controlables. Foucault subraya este punto: "Cada individuo, en su lugar, se encuentra confinado con seguridad en una celda en la cual es observado de frente por el supervisor; pero las paredes laterales le impiden estar en contacto con sus compañeros. Es visto, pero no ve; es objeto de información, nunca un sujeto en comunicación"[41].

La descripción del panóptico en *Vigilar y castigar* (1975) inaugura la noción de dispositivo. El libro marca la culminación del largo esfuerzo de Foucault por distinguir entre las técnicas normalizadoras del poder disciplinario y las decisiones jurídicas del poder soberano. Pero consideremos ahora el segundo uso, asombrosamente diferente, de esta misma noción de dispositivo en el primer volumen de *La voluntad de saber* publicado sólo un año después. Foucault discute aquí el "dispositivo de la sexualidad": un vasto conjunto de discursos, tecnologías, figuras literarias, prácticas corpóreas, conceptos científicos e intervenciones médicas que se extienden mucho más allá de los placeres del cuerpo. El dispositivo de la sexualidad se concibe como

aquello que nos hace hablar, lo que nos hace sujetos en comunicación. O bien, es lo que nos hace sujetos privilegiados del discurso burgués sobre los mejores usos de su propia energía vital, sea para el director espiritual cristiano en el siglo XVI o para el psiquiatra decimonónico. Foucault desafía lo que llama "la hipótesis represiva". Observa que cuando las formas restrictivas del control institucional se impusieron finalmente a través de todo el espectro de clases sociales en la segunda mitad del XIX, el psicoanálisis surgió casi inmediatamente para ofrecer a la burguesía una nueva tolerancia de sus propias prácticas y una nueva liberación del sexo en el lenguaje. Lo que analiza en *La voluntad de saber* es menos una estructura coercitiva que una transformación guiada. La figura que vislumbramos ya no tiene la forma claramente delineada de un círculo con un eje central que se prolonga en una estructura radial, en realidad no tenemos en absoluto una figura: lo que aparece en su lugar es una malla en continuo despliegue de discursos, miradas y relaciones. Aún así, este dispositivo relacional sigue siendo productivo. Corresponde a "esa época del *spätkapitalismus* en la que la explotación del trabajo asalariado no exige la misma coacción violenta y física que en el siglo XIX, y donde las políticas del cuerpo no requieren la elisión del sexo o su restricción exclusiva a la función reproductiva; se basa a cambio en una canalización múltiple hacia los circuitos controlados de la economía: hacia lo que se ha llamado una desublimación hiperrepresiva"[42].

Obviamente, he estado pensando en este pasaje desde el comienzo, cuando me he referido a la llamada telefónica de James Lee Byars al sexólogo Kronhausen. En la primera conversación extensa que se reproduce en las páginas que el catálogo de *Laboratorium* dedica a *The World Question Center*, Kronhausen dice: "Bueno, en lugar de expresarte una pregunta, lo que te puedo decir es que nos estás llamando, a mi mujer y a mí, en un día muy especial. Porque hoy hemos presentado por vez segunda nuestro film *Freedom to love*, que filmamos en Holanda en junio pasado, al comité de censura alemán, y han sido muy liberales, muy generosos, muy imparciales, y han autorizado el film, que tiene un contenido erótico muy fuerte pero sin constituir una amenaza mayor". Esta sexualidad nuevamente desenfrenada, pero sin amenaza, es exactamente lo que Marcuse, en *El hombre unidimensional*, había identificado como la "desublimación hiperrepresiva": un mecanismo de control para la sociedad hiperproductivista, más allá de los antiguos frenos morales e interdicciones.

La idea no es sugerir ahora que la exposición *Laboratorium* tenga alguna obsesión secreta con el sexo, porque no es el caso. Y también es verdad que Foucault no volvió nunca más a apuntar a un dispositivo de poder con la precisión arquitectónica del panóptico: ni siquiera el famoso diván de Freud, que parece atormentar al volumen introductorio de *La voluntad de saber*. Sin embargo, para una época genuinamente obsesionada con la productividad inmaterial de su propia energía creativa, creo que el museo-laboratorio podría servir como un ejemplar dispositivo de poder. Y parece que una versión a gran escala de este dispositivo se está construyendo ahora mismo, en Gran Bretaña, en el University College de Londres. Nos podríamos preguntar solamente: ¿cómo hubiera reaccionado Foucault al saber que este dispositivo de poder para el capitalismo tardío o la era posfordista ha sido concebido bajo el patrocinio intelectual directo de Jeremy Bentham y que se llama Museo Panóptico?

Para los lectores y lectoras de *Vigilar y castigar* la referencia es casi macabra: como el esqueleto de Bentham vestido en ropa informal y sombrero que todavía se preserva con su cabeza de cera en el famoso Auto-Icon en la planta baja del University College de Londres (UCL). Pero no hay ironía alguna en la propuesta del UCL. El principio del nuevo museo es la productividad humana: "El nombre del edificio, que deriva del griego y significa 'todo visible', encapsula la audaz imagen pública que el UCL tiene para su futuro y el futuro de sus colecciones únicas... A los visitantes se les animará no sólo a implicarse en las exposiciones y temas sino también a relacionarse con los académicos, investigadores y conservadores mientras éstos trabajan para revelar la importancia histórica de ciertos artefactos y llevan a cabo un trabajo de preservación

esencial... Los académicos, también, se beneficiarán ampliamente de las modernas facilidades de las salas de conferencias, salas de estudio y el laboratorio de conservación, que permite el examen detallado de muchas cosas raras y valiosas”[43]. Y la descripción finaliza con una nota fabulosamente optimista: “¡Ver a la gente trabajando es una excelente idea!”.

El Museo Panóptico es un caso ejemplar del destino de las prácticas culturales bajo el régimen de capitalismo cognitivo. Efectivamente, todo el UCL se ha convertido en una máquina de añadir valor atravesada por la colaboración público-privada y orientada a la producción de propiedad intelectual. La educación es ahora una especulación sobre el potencial humano en la que la conducta de los y las estudiantes, profesoras y profesores, se somete a un escrutinio tan detallado como los valores de cambio en los gráficos y pantallas de los *traders* postsociales. Por supuesto, el énfasis no se pone aquí en el control restrictivo, sino en la motivación y la invención desbordantes, desarrolladas en sistemas reticulares abiertos mediante la explotación de lo que teóricos de la gestión como Ronald Burt llaman “agujeros estructurales”. Lo que se nos permite decir, lo que se nos fuerza a decir, lo que se nos impide decir: todo eso cambia bajo tales condiciones.

En su curso en la Sorbona de 1978-79 Foucault desplazó el foco de su investigación de los procedimientos normativos del régimen disciplinario hacia el modo liberal de gubernamentalidad, en el que el poder se ejerce “no sobre los jugadores, sino sobre las reglas del juego”. Esto le condujo a estudiar al economista de la Escuela de Chicago Gary Becker y su teoría del capital humano, que sostiene que los individuos siempre calculan el valor económico potencial, no sólo de su educación, sino también del matrimonio, la crianza de los hijos, el delito, el altruismo, etcétera. Foucault veía este modelo del sujeto económico como la piedra fundacional de una nueva racionalidad política, en torno a la cual nuevos tipos de instituciones podían ser construidas. Al final de la larga recesión de la década de 1970, y al comienzo de lo que vendría a conocerse como globalización, reconocía que esta inquietud por el valor de sí podía ser instituida como una serie de *mercados*, reemplazando las formas tradicionales del Estado de bienestar y formando el núcleo de una política de crecimiento que ya no estaría centrada en las inversiones en capital fijo y la gestión del trabajo físico, sino una que “estaría precisamente centrada en exactamente las cosas que Occidente puede modificar con mayor facilidad, [esto es,] el nivel y la forma de inversión en capital humano”[44]. Una transformación de largo alcance de las instituciones del mundo desarrollado -que generalmente se conoce como “neoliberalismo”- viene a ser el precio final de expresar la subjetividad propia cuando uno se remite, para hacer efectiva tal expresión, a los términos econométricos de Becker.

Los resultados de este desplazamiento se pueden observar en el desarrollo aparentemente sinfín de los procedimientos de identificación del potencial productivo en el lugar de trabajo, que van de los tempranos “círculos de calidad” de las fábricas japonesas de la década de 1980 hasta las técnicas estadounidenses de “gestión total de la calidad”, o una práctica más reciente como la “evaluación en 360 grados” o “evaluación panorámica”, donde toda una organización se somete a sí misma vía Internet a la crítica recíproca de todos y todas sus colaboradores y colaboradoras. Estas técnicas representan una transformación profunda o una “transvaloración” del dispositivo panóptico, que elimina su torre central y el poder asimétrico del ojo oculto, liberando las miradas evaluadoras para que circulen al interior de una red multicanal. El panóptico se convierte en panorámico ya que la disciplina desaparece en favor de la motivación de sí, de acuerdo con principios liberales. Efectivamente, el Museo Panóptico del UCL es la utopía benthamiana de una sociedad perfecta, donde incluso las amenazas menores se han eliminado, donde la disciplina correctiva ya no es necesaria, donde la energía vital se ha vuelto íntegramente productiva, no sólo en el discurso, sino en todas las actividades de creación.

¿Cómo pueden los y las artistas e intelectuales salir de tal dispositivo, que ha entrado en perfecta sincronía con las operaciones de los mercados financieros informatizados? Lo que parecía más prometedor en el proyecto transiberiano era la ambición de abandonar los circuitos integrados de la economía del congreso-exposición-festival con el fin de buscar espacios de resistencia a las tres formas principales del poder: la *soberanía*, que excluye y ejerce el sacrificio de la vida nuda; la *disciplina*, que normaliza cuerpos dóciles para el mando jerárquico; y finalmente los mecanismos liberales de *incitación*, que animan al individuo a especular constantemente con su propio valor en términos monetarios. Claramente, las tres formas (que corresponden a las tres principales fases del capitalismo: acumulación primitiva mediante la esclavitud; explotación del trabajo asalariado en el sistema fabril; canalización del potencial cognitivo en la economía informacional) están operativas en el mundo contemporáneo. Hoy día, estas diferentes formas de poder están enredadas simultáneamente en las operaciones de una economía financiera-industrial-bélica que se vuelve cada vez más amenazadora, sea en los campos de batalla y en las emboscadas de Irak, en las fábricas interminablemente explotadoras de la China contemporánea o en los perímetros sublimadores de los "parques del conocimiento" occidentales, que luchan por recuperar ventaja competitiva preparando a los y las ciudadanas para la invención de propiedad intelectual. Lo que quizá sea lo más "arbitrario" del poder arbitrario que parece guiar esta triple danza desencajada es su habilidad para cegar a sus sujetos ante el conjunto aparentemente inexorable de determinismos que les hacen participar en el flujo detalladamente controlado de un viaje hacia el desastre.

El concepto de "juego profundo" -o la cualidad de exceso artístico que Bruegger y Knorr Cetina querían transferir de los gallos de pelea balineses de Clifford Geertz a sus propios *traders*—es, curiosamente, otra invención del incansable pensador Jeremy Bentham[45], quien lo usó para describir la actividad irracional de jugadores inveterados, cuyos excesos especulativos no podrían resolverse mediante el cálculo de su placer individual, teniendo por tanto que ser prohibidos por la ley. Geertz buscaba ir más allá de este tipo de moralización superficial: pensaba que el juego profundo de los jugadores balineses representaba la arena donde se encuentran el yo y el otro, una afirmación del lazo social. Pero en otra vuelta de tuerca, es esta irracionalidad especulativa la que se encuentra ahora en el corazón del lazo autonegador y en última instancia autodestructivo en la era de la utopía postsocial benthamiana totalmente cumplida. Y es esto lo que se nos enseña a calcular, lo que se nos anima a crear en el campo cultural.

Lo que hay que entender, expresar y después desmantelar y abandonar en el movimiento de la experiencia artística son las modalidades concretas por las que nosotros y nosotras -que formamos parte, aun sin quererlo, de las clases medias gestoras del planeta- participamos mediante nuestro propio trabajo en el despliegue concreto de los dispositivos de poder soberano, disciplinario y liberal, y en la profunda locura sistémica que en conjunto constituyen. He enfocado las relaciones entre las esferas culturales y financieras como una articulación clave que permite, estructura y al mismo tiempo esconde este despliegue de poder sobre los movimientos del cuerpo y la mente. Es precisamente esta articulación lo que debemos desafiar, cuestionar en su legitimidad y en su sentido mismo, para que toda la máquina de comunicaciones del capitalismo cognitivo pueda ser usada con el objetivo de abrir un debate sobre la crisis del presente. Confrontarse con este dispositivo sistémico a través de procesos de experimentación social deliberados y delirantes que puedan desmontarlo, descarillarlo, abriendo otros caminos, otros modos de producción material y de producción de nosotros mismo: he ahí la contraurgencia del presente.

"The Artistic Device. Or, the articulation of collective speech", accesible en <http://www.u-tangente-org> y

<http://www.16beavergroup.org/drift/readings/bh_artistic_device.pdf>. Traducción castellana de Marcelo Expósito, revisada por Brian Holmes.

[1] Véase mi texto “The Potential Personality”, accesible en el archivo de mi trabajo alojado en <http://www.u-tangente.org>, sección *Meteors* [versión castellana: “La personalidad potencial. Transubjetividad en la sociedad de control”, en este volumen, *Brumaria*, nº 7, *Arte, máquinas, trabajo inmaterial*].

[2] Véase <http://www.makrolab.ljudmila.org> y mi “Coded Utopia”, accesible en <http://www.u-tangente.org> [versión castellana: “Utopia codificada. Makrolab o el arte de la transición”, en este volumen, *Brumaria*, nº 7, *Arte, máquinas, trabajo inmaterial*].

[3] Véase <http://jordancrandall.com/underfire> y mi “Archive and Experience”, accesible en <http://www.u-tangente.org>.

[4] Véase el proyecto *Corridor X* en Anselm Franke (ed.), *B-Zone: Becoming Europe and Beyond*, KW, Berlín, 2006.

[5]En este sentido, una de las referencias actuales más inspiradoras son las investigaciones radicalmente originales del colectivo feminista madrileño Precarias a la Deriva, <http://sindominio.net/karakola/precarias.htm> [véase también Maribel Casas-Cortés y Sebastián Cobarrubias, “A la deriva por los circuitos de la máquina cognitiva. Circuitos feministas, mapas en red e insurrecciones en la universidad”, en este volumen, *Brumaria*, nº 7, *Arte, máquinas, trabajo inmaterial* (NdE)].

[6]Citado del programa de mano de la exposición, cuyo texto está reproducido en Hans-Ulrich Obrist y Barbara Vanderlinden (eds.), *Laboratorium*, Dumont, Colonia, 2001.

[7]Alain Grosrichar et al., “Le jeu de Michel Foucault”, entrevista publicada en *Ornicar?*, nº 10, julio de 1977, reimpresa en Foucault, *Dits et ecrits*, vol. II, Gallimard, París, 2001. En la versión original francesa Foucault utiliza el término *dispositif*, que en la versión inglesa de su entrevista se ha traducido con un término de resonancias althusserianas, *apparatus* (“The Confesion of the Flesh”, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*, Random House, Nueva York, 1980). En castellano hemos optado por utilizar el término *dispositivo*.

[8]La teoría publicada sobre el capitalismo cognitivo, desarrollada primeramente en la órbita de la revista francesa *Multitudes*, no ha sido muy traducida a inglés ni castellano. Véase en francés Christian Azaïs, Antonella Corsani y Patrick Dieuaide (eds.), *Vers un capitalisme cognitif*, L’Harmattan, París, 2001; y Carlo Vercellone (ed.), *Sommes nous sortis du capitalisme industriel?*, La Dispute, París, 2003. En castellano, véase Maurizio Lazzarato, Yann Moulier Boutang, Antonella Corsani, Enzo Rullani et al., *Capitalismo cognitivo. Propiedad intelectual y creación colectiva*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2004, accesible en <http://traficantes.net>.

[9]Victor Turner, *The Anthropology of Performance*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1987, pág. 24.

[10]El sitio web original, <http://www.catchingafallingknife.com>, ya no está operativo; pero varios de sus documentos están ahora disponibles en el sitio del artista: <http://www.michael-goldberg.com>.

[11]Michael Goldberg, “Catching a Falling Knife: a Study in Green, Fear and Irrational Exuberance”, conferencia en la Art Gallery, New South Wales, Sydney, 20 de septiembre de 2003; accesible en <http://www.artgallery.nsw.gov.au/aaanz03/__data/pag372974/Michael_Goldberg.doc>

[12]Con el título *NCM open/high/low/close*, la performance escenificaba los valores fluctuantes de las acciones de Newcrest Mining Corporation, pero sin incorporar ningún tipo de negocio en tiempo real. Formaba parte de la muestra *Auriferous: the Gold Project* en la Bathhuyrst Regional Art Gallery, New South Walles, del 22 de abril al 10 de junio de 2001; documentada en la sección *Proyectos* del sitio <http://www.michael-goldberg.com>.

[13]Karin Knorr Cetina y Urs Bruegger, “’Traders’ Engagement with Markets: A Postsocial Relationship”, en *Theory, Culture & Society*, vol. 19, nº 5-6, 2002.

[14] Véase <http://about.reuters.com/productinfo/dealing3000/description.aspx?user=1&>.

[15] Karin Knorr Cetina y Urs Bruegger, “’Traders’ Engagement with Markets”, *op. cit.*

[16]Véase “Urban Screens: Discovering the potential of outdoor screens for urban society”, informe especial del diario on-line *First Monday*, febrero de 2006, <http://www.firstmonday.org/issues/special11_2>.

[17] Sobre el concepto *embeddedness*, véase Karin Knorr Cetina y Urs Bruegger, “Global Microstructures: The Virtual Societies of the Financial Markets”, en *American Journal of Sociology*, vol. 7, nº 4, 2002.

[18]Geert Lovink, entrevista con Michael Goldberg, “Catching a Falling Knife: The Art of Day Trading”, difundido en la lista *Nettime* el 16 de octubre de 2002, < http://amsterdam.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0210/msg00080.html>.

[19]Karin Knorr Cetina y Urs Bruegger, “’Traders’ Engagement with Markets”, *op. cit.*

[20] “ Quienes juegan no sólo se enfrentan a posibles pérdidas, sino que hacen del ‘perder’ un juego o una práctica sofisticada, un dominio en el que desplazar, incrementar, decrecer, predecir, esconder, retrasar e intentar vivir con la suerte”, Karin Knorr Cetina y Urs Bruegger, “Traders Engagements with Markets”, *op. cit.* Sobre el concepto de *deep play*, véase *infra* nota 45.

[21]Sobre la modulación del afecto mediante el uso de las pantallas tecnológicas, véase Nigel Thrift, “Intensities of Feeling: Towards a spatial politics of affect”, en *Geografiska Annaler*, vol. 86 (B), nº 1, 2004.

[22]Véase David McNeill, “Trading Down: Michael Goldberg and the Art of Speculation”, en *Broadsheet*, vol. 32, nº 1, 2003, <www.cacsa.org.au/publish/broadsheet/BS_v32no1/32_1.html>.

[23]Geert Lovink, entrevista con Michael Goldberg, “Catching a Falling Knife”, *op. cit.*

[24]Bernd Schmitt, *Experimental Marketing: How to Get Customers to SENSE, FEEL, THINK, ACT and RELATE to Your Company and Brands*, The Free Press, Nueva York, 1999; las citas que vienen a continuación provienen de las págs. Xii, 60 y 234.

[25]Véase John MacKenzie, *Perform of Else: From Discipline to Performance*, Routledge, Londres, 2001; Maurizio Lazzarato, *Les révolutions du capitalisme*, Les empêcheurs de penser en rond, París, 2004 [versión castellana: *Por una política menor*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2005].

[26] Sobre la cibernética como teoría general de las ciencias sociales, véase Steve Joshua Heims, *The Macy Group, 1956-1953: Constructing a Social Science for Postwar America*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1991; sobre algunas ideas acerca de las aplicaciones contemporáneas de esta ciencia social, véase especialmente el último capítulo, “Then and Now”, págs. 273-294.

[27]Véase en particular el diagrama titulado “Discursitivé et déterritorialization”, en *Cartographies schizoanalytiques*, Galilée, París, 1989, pág. 40 [versión castellana: *Cartografías esquizoanalíticas*, Manantial, Buenos Aires, 1989]. El término “universos de referencia (o de valor)” proviene de una discusión similar en *Caosmosis*, Manantial, Buenos Aires, 2001.

[28]“Call for abstracts and proposals”, accesible en <http://www.ephemeraweb.org/conference/call.htm>.

[29]*Ephemera: theory & politics in organisation*, vol. 5, nº X, número especial, “Web of Capturing the Moving Mind”, accesible en <http://www.ephemeraweb.org/journal/5-X/5-Xindex.htm>.

[30] “Capturing the Moving Mind: An Introduction”, accesible en <http://www.ephemeraweb.org/conference/Intro.pdf>. Este texto es anónimo, aunque prácticamente el mismo que el de Akseli Virtanen y Jussi Vähämäki en *ephemera*, vol. 5, nº X, *op. cit.*

[31]Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, Columbia University Press, Nueva York, 1995, pág. 8 [versión castellana *Diferencia y repetición*, Amorrortu, Buenos Aires, 2000].

[32]Akseli Virtanen y Steffen Böhm, “Web of Capturing the Moving Mind: X”, en *ephemera*, vol. 5, nº X, *op. Cit.*

[33]Brett Neilson y Ned Rossiter, “Action without Reaction”, en *ibídem*.

[34]Véase Victor Turner, “Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual”, *From Ritual to Theater*, *op. cit.*

[35] Sobre la noción de performance “posmoderna” o “resistente”, véase Marvin Carlson, *Performance: A Critical Introduction*, parte III, Routledge, Londres y Nueva York, 1996.

[36] Brett Neilson y Ned Rossiter, “Action without Reaction”, *op. cit.*

[37]Luca Guzzetti, “What is Art?”, en *ephemera*, vol. 5, nº X, *op. cit.*

[38]Won Suk Han, “Thank you for the Jump”, en *ibídem*.

[39]Bracha L. Ettinger, “Copoiesis”, en *ibídem*.

[40] Michel Foucault, entrevistado por Gérard Raulet, “Structuralism and Post-Structuralism”, en *Politics, Pilosophy, Culture: Interviews and Other Writings of Michel Foucault, 1977-1984*, Routledge, Londres, 1988, pág 30.

[41]Michel Foucault, *Vigilar y castigar* (1975), Siglo XXI, México y Madrid, 2005.

[42]Michel Foucault, *The History of Sexuality: An Introduction* (1976), Random House, Nueva York, 1978, pág. 114 [versión castellana: *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*, Siglo XXI, Madrid, 2005].

[43] “Panopticon at UCL – Welcome”, accesible en <http://www.ucl.ac.uk/panopticon>. Véase también la imagen del Auto Icon de Bentham en <http://www.ucl.ac.uk/Bentam-Project/info/jb.htm>, o con mejor calidad en la página de *Wikipedia*, <http://en.wikipedia.org/wiki/Jeremy_Bentham>.

[44]Michel Foucault, *La naissance de la biopolitique: Cours au Collège de France, 1978-79*, Gallimard/Seuil, París, 2004.

[45]Véase Clifford Geertz, “Juego profundo: notas sobre la riña de gallos en Bali”: “El concepto de ‘juego profundo’ de Bentham se encuentra expuesto en su *The Theory of Legislation*. Con esta expresión el autor designa el juego en el cual lo que se arriesga es tanto que, desde el punto de vista utilitario, es irracional que los hombres se lancen a semejante juego”, *La interpretación de las culturas*, traducción de Alberto L. Bixio, Gedisa, Barcelona, 1997, pág. 355.